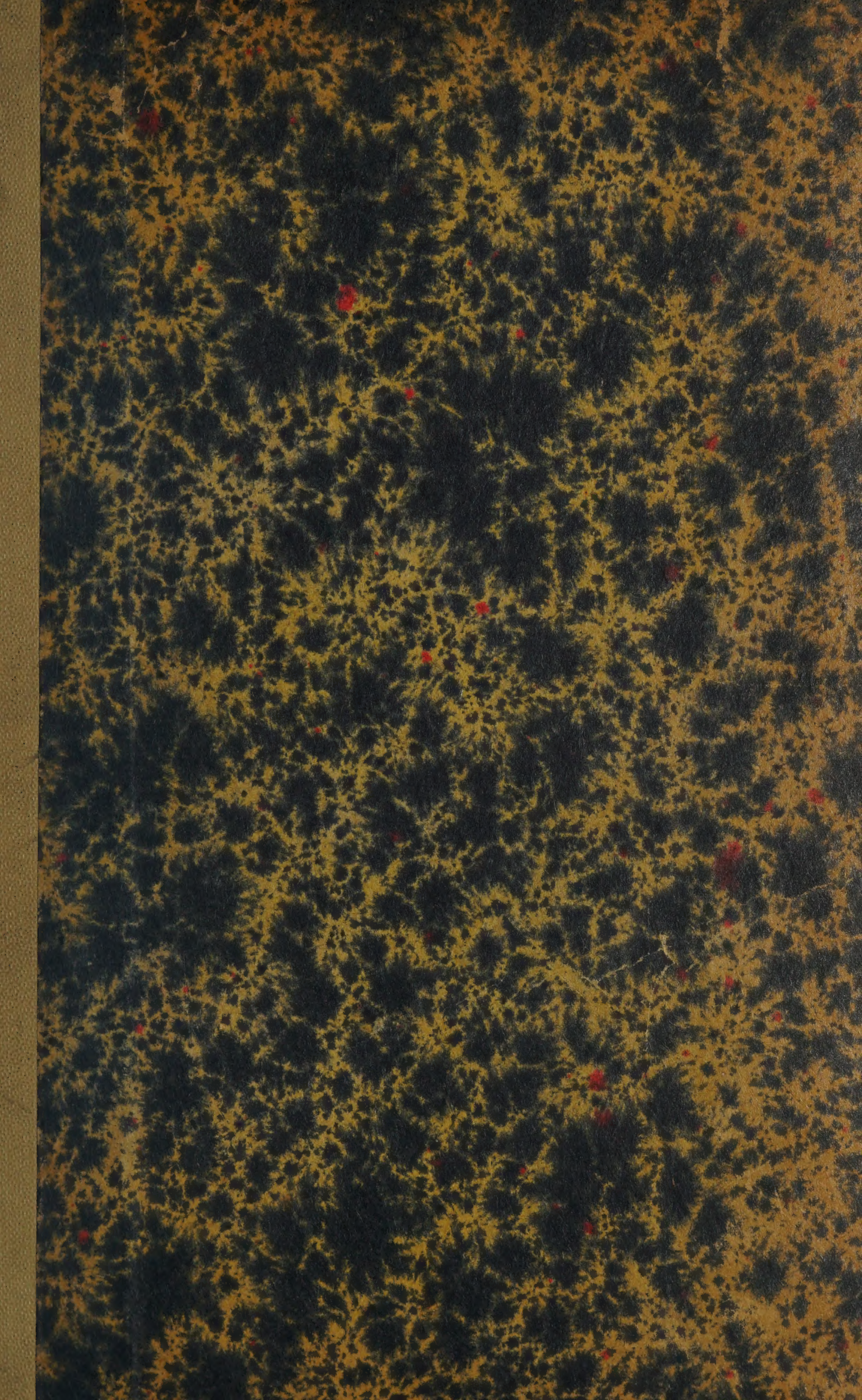
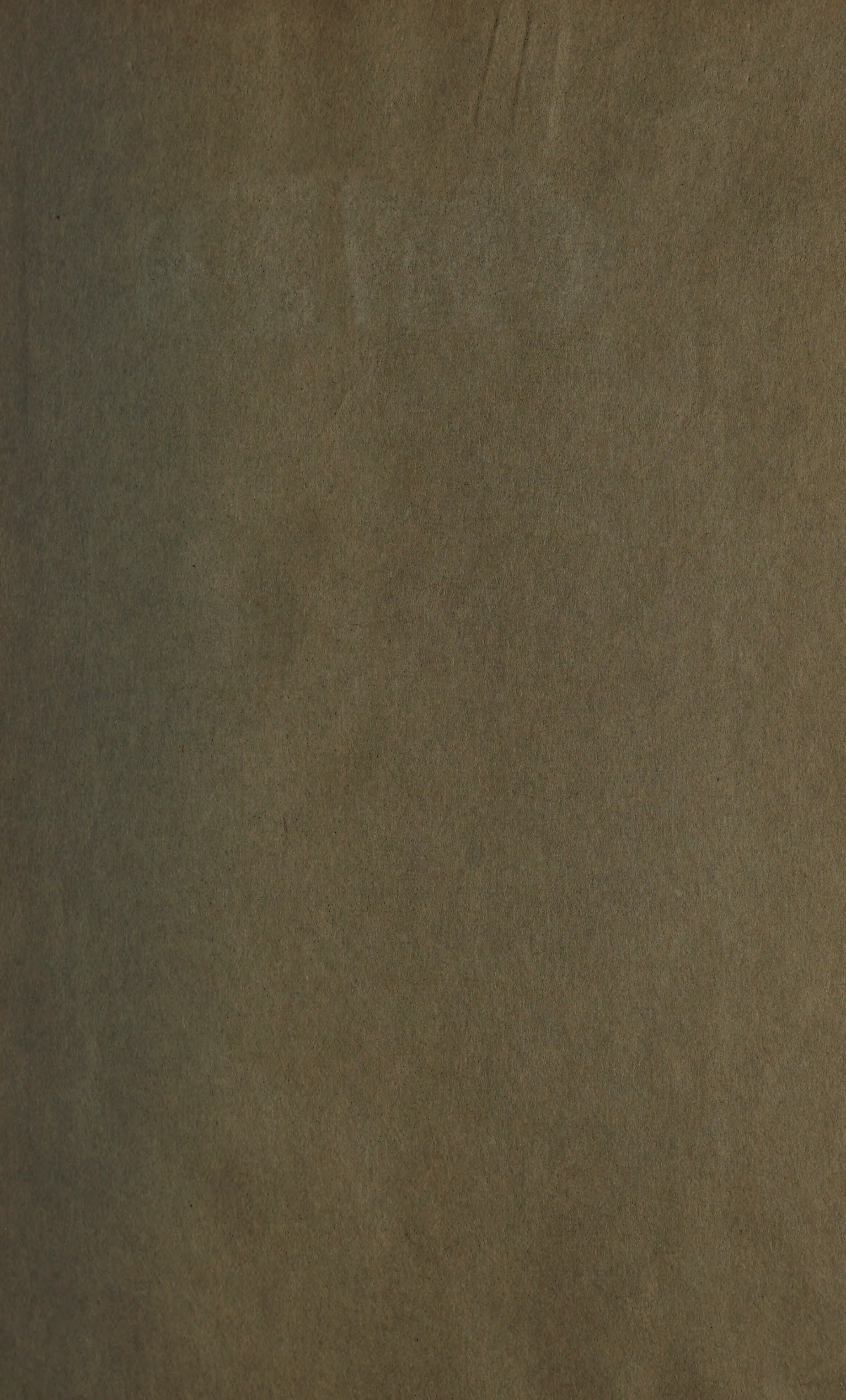






Die Militair-Musik

und

die militair-musikalische Organisation

eines

Kriegsheeres.

Hinterlassene Denkschrift

von

Wilhelm Wieprecht,

weil. Direktor der gesammten Musik des Königl. Preuß. Garde-Corps u. s. w.

Nebst Anhang:

Bericht Wieprecht's über den Sieg der Musik der preußischen Garde bei dem internationalen Wettkampf der Europäischen Militair-Musik auf der Pariser Weltausstellung 1867.

Berlin SW. (48) 1885.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

Fortsetzung (über: Partiturstudium, Ergänzungsband zur Compositionslehre) befindet sich auf pag. 3 dieses Umschlages.

Die Militair-Musik

und

die militair-musikalische Organisation

eines

Kriegsheeres.

Hinterlassene Denkschrift

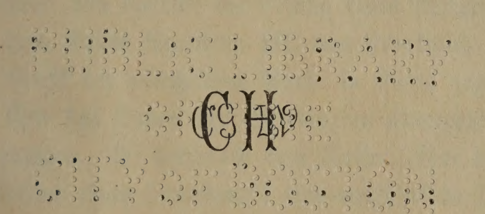
von

Wilhelm Wieprecht,

weil. Direktor der gesammten Musik des Königl. Preuß. Garde-Corps u. s. w.

Nebst Anhang:

Bericht Wieprecht's über den Sieg der Musik der preußischen Garde bei dem internationalen Wettkampf der Europäischen Militair-Musik auf der Pariser Weltausstellung 1867.



Berlin SW. (48) 1885.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

Vorwort.

Die nachfolgende Denkschrift stammt aus der Hinterlassenschaft des bekannten ehemaligen Directors der gesammten Musik des preußischen Garde-Corps, W. Wieprecht, gest. 4. August 1872 zu Berlin. Es war seine letzte Arbeit. Er übergab dieselbe nicht lange vor seinem Tode dem Schriftsteller Herrn Friedrich Bücker, welcher einige Jahre vorher die Biographie Wieprechts für das „Daheim" geschrieben hatte, mit der Bitte um dereinstige Veröffentlichung, wenn dieser einen geeigneten Zeitpunkt dafür als passend erachte, und zwar ohne jede Einschränkung. Als Veranlassung der Denkschrift erzählte er Herrn Bücker, daß dieselbe die Lösung eines Versprechens sei, welches er dem Kaiser Napoleon III. von Frankreich nach dem Siege der Musik der preußischen Garde in Paris gegeben, als der Kaiser ihm den Orden der Ehrenlegion überreicht und ihn zur Tafel gezogen. Er versprach dem Kaiser, über die Zwecke und Organisation einer Heeresmusik eine ausführliche Denkschrift zu verfassen, löste auch das Versprechen und beabsichtigte, das Schriftstück in Paris persönlich zu überreichen. Mehrfache Krankheit aber und dienstliche Angelegenheiten verhinderten die Reise, und endlich machte der deutsch-französische Krieg die Ausführung des Planes überhaupt unmöglich.

In gleicher Weise findet sich diese Denkschrift auch in einem Briefe Wieprecht's an Herrn Professor Ferdinand Sieber erwähnt.

Herr Bücker glaubt nun mit der Veröffentlichung nicht länger zögern zu sollen, und die Verlagshandlung kommt seinem Anerbieten gern nach, da die Gedanken des berühmten Reorganisators der preußischen Militairmusik, über eine Centralisation derselben u. s. w. bei allen Heeren und Militairmusikfreunden das größte Interesse erregen werden und die eingehendste Beachtung verdienen.

Erster Theil.

Das Instrumentalwesen der Militairmusik.

§ 1.

Eine gut organisirte Militairmusik bildet nicht nur einen integrirenden Theil des gesammten Armee-Wesens jeder Nation, sondern sie darf auch als dasjenige Moment eines Heeres betrachtet werden, welches, wie kaum ein anderes, das Soldatenherz hebt und stärkt.

Sie ist der treueste Begleiter des Kriegers, sie führt mit tactgemäßem Tonspiel seine Märsche an, sie begeistert ihn mit feurigen Klängen zum todverachtenden Sturm auf den Feind, sie ersetzt ihm die Orgel zum Gesange beim Feld-Gottesdienst, sie geleitet den geschiedenen Helden mit klagendem Trauermarsch zur letzten Ruhestätte und feiert in jauchzenden Tonweisen den errungenen Sieg.

Soll die Militairmusik aber ihren militairischen und musikalischen Aufgaben gleichmäßig genügen, so muß sie sowohl in Bezug auf Besetzung der Stimmen, als auch auf deren Schulung und Leitung — vor Allem aber auf die Anwendung geeigneter Instrumente gut organisirt sein. Wie dies zu bewerkstelligen, das soll die nachfolgende Denkschrift darzulegen versuchen, welche aus den Erfahrungen einer vierzigjährigen treuen und kunstbegeisterten Wirksamkeit auf diesem Felde hervorgegangen ist.

§ 2.

Wir wollen uns zunächst mit den der Militairmusik unentbehrlichen und allein für sie geeigneten Instrumenten beschäftigen, und im zweiten Theile dieser Abhandlung alsdann die Art und Weise der militairischen und musikalischen Organisation der Musikmannschaften in's Auge fassen.

In den drei ursprünglichen und der Militairmusik von den ersten Anfängen an eigenen Instrumenten: der Trommel, der Querpfeife und dem Signalhorn sind auch die drei Hauptfactoren der Militairmusik: der Rhythmus, die Melodie und die Harmonie vertreten.

§ 3.

Aus der Masse der **Schlagwerkzeuge**, die schon in den ältesten Zeiten den Zweck hatten, das rhythmische Element darzustellen, hat sich unsere moderne Wirbeltrommel als ein, den Kriegsheeren ganz unentbehrliches Instrument erwiesen. Sie regelt da, wo Melodie und Harmonie fehlen, durch mannigfach rhythmische Klangfiguren den Schritt des Soldaten, ruft die durch angestrengte Märsche ermüdeten Krieger zu erneuter Lebensfrische auf und begeistert die Colonnen zum Sturm auf den Feind.

Aus der einfachen Trommel ging eine ganze Reihe anderer Schlagwerkzeuge hervor, von denen wir hier nur die Handtrommel (Tambourin), die große Trommel (Militairpauke) und die Kesselpauken (Timpani) anführen, welche sämmtlich, mit Ausnahme des Tambourin, Aufnahme in die Militairmusik gefunden haben. Es dürfte hier am Platze sein, auch des Triangels, der Becken und des Glockenspieles zu gedenken, einer Gattung von Schlagwerkzeugen, die — wie ja auch die Militairpauke, welche wir natürlich neben der Wirbeltrommel nennen mußten — von den Orientalen auf uns gekommen

sind, wovon der Name „Janitscharenmusik" noch heute Zeugniß giebt.

§ 4.

Es konnte aber nicht fehlen, daß der Krieger neben dem rhythmischen Elemente sehr bald ein Verlangen nach Melodie empfand. Deshalb mag er sich anfänglich auf dem Marsche seine heimathlichen Lieder gepfiffen oder auch gesungen haben; später ward diesem Drange nach Melodie neben dem Schall der Trommel vollständiger durch die Einführung der alten kleinen Querflöte entsprochen.

Dieselbe hat sich in mehreren Kriegsheeren bis auf den heutigen Tag erhalten, weil sie als der einfachste Repräsentant des melodischen Elementes neben dem rhythmischen, der Wirbeltrommel, sich als außerordentlich wirksam und charakteristisch für die Feldmusik erwiesen hat.

Natürlich blieb man bei dieser einfachen Querflöte nicht lange stehen, sie gab vielmehr nur den ersten Anstoß zur Erfindung und Einführung einer ganzen Reihe anderer **Holz-Blasinstrumente**, welche wir nach ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten in drei Klassen eintheilen.

Zur ersten zählen:

Die Flöten,

mit einem cylindrisch gebohrten Rohre, welches in drei verschiedene Stücke, — Kopf-, Mittelstück und Fuß — getheilt, und bei welchen der Klang unmittelbar — ohne besonderes Mundstück — hervorgebracht wird.

Hierher gehören: die kleine Querpfeife, die Piccolo-Flöte in verschiedenen Dimensionen, die große Flöte, die Flute d'amour und andere unwesentliche Abarten der Flöte.

In die zweite Klasse fallen:

die Oboen und Fagotts,

Instrumente mit conisch gebohrtem Rohre und einem aus zwei aufeinanderschlagenden Rohrholz-Zungen gebildeten Mundstück.

Hierher zählen: die Oboe, das Englische Horn, das Fagott und das Contrafagott.

Die dritte und letzte Klasse bilden:

die Clarinetten

mit durchweg cylindrisch gebohrtem Rohre und einem aus hartem Holze — schnabelartig — geschnittenen Mundstück, auf dessen abgeschrägte Fläche nur eine einzige Rohrzunge schlägt. Dieses, im Anfange des vorigen Jahrhunderts vom Instrumentenbauer Christoph Denner in Braunschweig erfundene herrliche und außerordentlich umfangreiche Instrument unterscheidet sich außerdem noch dadurch von allen bisher genannten Rohr-Instrumenten, daß es seinen Bruchtheil nicht auf der Octave, sondern auf der Duodecime hat.

Hierher gehören: die kleinen, mittleren und großen Clarinetten in verschiedenen Dimensionen, die Alt-Clarinette, das Bassetthorn und die Baß-Clarinette.

Da die eigenthümliche Klangwirkung dieser drei Klassen von Blasinstrumenten — die Schärfe der kleinen und die Zartheit der großen Flöten, der markige und schneidende Klang der Oboe, der sonore Timbre der Fagotts und der warme, gefällige Schmelz der Clarinette — sich als ganz unentbehrlich für das Ensemble der Militairmusik herausgestellt hat[1]), so ist aber auch streng darauf zu halten, daß dieser charakteristische Reiz der Holz-Blasinstrumente nicht durch ein Uebermaß von

1) Wir haben die aus der Querpfeife hervorgegangenen Instrumente als vorzugsweise der Melodie dienend bezeichnet, was jedoch nicht ausschließt, daß dieselben im Ensemble ebenso ausgezeichnete Repräsentanten der Harmonie werden können.

Metallzuthaten des Klappenwerkes beeinträchtigt oder wohl ganz beseitigt werde, indem man Holz-Blasinstrumente aus Metall nachzubilden versucht.

§ 5.

Wir wenden uns zur Harmonie, dem dritten Factor der Militairmusik, der — wie wir schon früher bemerkten — im Signalhorn seinen Ausdruck findet.

Die Nothwendigkeit, sich bei dem Commando größerer Truppenkörper weitschallender Signale zu bedienen, führte schon im grauen Alterthum zur Erfindung der „Tuba", eines Rohres mit Mund- und Schallstück, das anfänglich in gerader, später — weil handlicher für den Kriegsdienst — in gebogener Form construirt wurde und in solcher, freilich mannigfach modificirter Form [1]) noch heute in allen europäischen Kriegsheeren unter dem Namen Signalhorn üblich ist. Bald entstanden neben der alten geraden Tuba des Fußvolkes die sogenannten „Cornua" für die Reiterei, Instrumente, die eine drei- bis viermalige Kreisbiegung des Rohres aufwiesen, späterhin aber sich auf eine zweimalige Biegung beschränkend, im Waldhorn [2]) ihre Vollendung und ihren Abschluß fanden.

Eine zweite eigenthümliche Abart der griechischen Tubaform bildete der „Lituus", ein römisches, von Tirtaeus eingeführtes Blasinstrument, welches ein weit längeres Rohr enthielt, in seiner ersten Hälfte cylindrisch und in der zweiten conisch

---

1) Die Orientalen, welche die gebogene Form der Tuba von den Griechen überkamen, veränderten dieselbe, indem sie dem Instrumente die Gestalt des Halbmondes, ihres Nationalzeichens, gaben; von den Russen, die es Flügelhorn nannten, kam die alte Tuba unter mancherlei, für die practische Handhabung günstigeren Abänderungen der Form nach Deutschland.

2) Dieses herrliche, schon im Mittelalter vorzugsweise zu Jagdsignalen verwendete Instrument wurde von Lully zuerst unter dem Namen Cor de Chasse in die Oper eingeführt.

trichterförmig — für die Reiterei aber mit länglicher Kreisbiegung construirt war — das Urbild unserer heut zu Tage sehr vervollkommneten Trompete.

Diese drei Klassen von **Blech-Blasinstrumenten**, das Signalhorn, das Waldhorn und die Trompete bilden — wie sie schon im Alterthum kriegerischen Zwecken dienten und gleichsam zur Waffe gehörten — noch heute das Fundament einer jeden Militairmusik; denn alle die mannigfachen, in neuerer und neuester Zeit erfundenen Instrumente sind, so verschiedenartig und seltsam auch oft deren Namen lauten, in ihrer Construction einzig und allein Abarten jener drei Hauptklassen.

Aus ihnen hat sich naturgemäß eine dreifache Art von Militairmusik gebildet, nämlich:

für die Infanterie-Bataillone:
eine Signalhornmusik,
für die Jäger- und Pionier-Bataillone:
eine Waldhornmusik,
für die Cavallerie- und Artillerie-Regimenter:
eine Trompetenmusik.

Die vielfachen Veränderungen und Modificationen, welche Signalhorn, Waldhorn und Trompete in Bezug auf Form und Structur, im Vergleich zu der alten Tuba, erfahren haben, wurden einmal durch den Wunsch, dem Instrumente, wie wir schon erwähnten, eine handlichere Form zu geben, sodann aber vor Allem durch die Nothwendigkeit herbeigeführt, einen größeren Tonumfang[1]) und zugleich eine leichtere Spielbarkeit zu ermöglichen.

---

1) Gab doch die Tuba recta in den Uranfängen ihres Gebrauches nur zwei Töne her, nämlich den tiefen und dessen nächste Octave.

Als die bedeutendste Erfindung in Bezug auf eine derartige Erweiterung des Tongebietes für musikalische Zwecke muß die der Ventile bezeichnet werden, die im Jahre 1816 in Preußen gemacht wurde und der Blech-Blasinstrumental-Musik ein ganz neues und weites Feld musikalischer Wirksamkeit erschloß.

Wir theilen, wie oben die Holz-Blasinstrumente, so auch die Blech-Blasinstrumente nach ihrer individuellen Construction in drei Klassen. In die erste fallen:

die Signalhörner,

welche ein conisch-kegelförmig konstruirtes, oval gebogenes Rohr, und ein, demselben in sehr verkleinertem Maaßstabe genau nachgebildetes Mundstück besitzen. Zu diesen zählen: das Cornetino, das Sopran-Cornet, das Alt-Cornet, die Bariton- und die Baß-Tuba.

Die zweite Klasse bilden:

die Waldhörner,

denen neben einem längeren, conisch-trichterförmig konstruirten, im Kreise gebogenen und in einem tellerartigen Schallbecher ausmündenden Rohre, ein conisch-trichterförmiges Mundstück eigen ist.

Hierher gehören: das Natur-Waldhorn, das Inventions-Waldhorn, das Ventil-Waldhorn, das Sopran- (Wald-) Horn, das Alt- (Wald-) Horn, das Tenor- (Wald-) Horn, das Bariton- (Wald-) Horn, das Baß- (Wald-) Horn und das Contrabaß- (Wald-) Horn.

Die dritte Klasse nehmen ein:

die Trompeten,

deren mittelgroßes, gleichfalls länglich, aber nur einmal gebogenes Rohr, eine cylindrisch conisch-trichterförmige Construktion, dagegen ein kesselförmig gedrechseltes Mundstück aufweist. Hierzu zählen: die Signal-Trompete, die Inventions-

Trompete, die Klappen-Trompete, die Zug-Trompete, die Ventil-Trompete; die Zug-Posaune in Alt, Tenor und Baß, welche nach Art der Zug-Trompete durch leichte Verschiebung des Rohres eine vollständige Tonleiter ermöglicht und deshalb aller Ventile entbehren kann; endlich die Tenor-(Ventil-) Trompete, auch Tenorhorn[1]) genannnt.

§ 6.

Wenn es nun auch den verschiedenen Musikgattungen gestattet bleiben muß, zur Erweiterung ihres Ensembles einzelne Instrumente von einander zu entlehnen, so darf doch dabei in keinem Falle eine Vertauschung der Mundstücke stattfinden, indem die Klangfarbe und der ureigene Charakter eines Instrumentes gerade dadurch bedingt wird, daß es sein ihm eigenthümliches Mundstück behält.

Wir wollen an dieser Stelle noch verschiedener anderer Uebelstände gedenken, die nach unserer besten Ueberzeugung der Militairmusik ganz und gar keinen Vorschub leisten. Hierher gehört vor Allem die durch nichts gerechtfertigte Verwendung der Ventile für die herrliche Zugposaune. Ermöglicht dieselbe doch die größte Gleichmäßigkeit des Klanges in allen Tonlagen und zugleich (vermöge der Züge) eine so reine Intonation, wie sie den Bogeninstrumenten eigen ist. Es wird durch die Ventile auf Kosten des Grund-Charakters der Posaune eine Volubilität ermöglicht, die dem feierlichen Wesen dieses Instrumentes durchaus nicht entspricht.

Ebenso unstatthaft erscheint uns die Einführung gewisser

---

1) Der Verfasser dieser Denkschrift hält, — obschon er selbst in seinen Partituren sich gewohnheitsmäßig des Ausdruckes Tenorhorn bedient hat — doch den Namen Tenor-Trompete für passender, um jeder Verwechselung mit dem unter den Hörnern aufgeführten kreisförmig gebogenen Tenorhorn vorzubeugen.

Kolosse von Baß-Blasinstrumenten, die in gar keinem Verhältnisse zur menschlichen Gestalt stehen und der Lungenkraft des Spielers geradezu spotten, indem sie fast für jeden einzelnen Ton einen neuen Athemzug erfordern.

Auch sollte der Schallbecher nur bei denjenigen Instrumenten in die Höhe treten, deren Umfang eine handlichere Form nothwendig macht, wie z. B. bei den Fagotts und den Tuben; bei den übrigen Instrumenten aber, mit Ausnahme der Waldhörner — stets nach der Front geradeaus gerichtet bleiben.

§ 7.

Fassen wir nun noch einmal die sämmtlichen Instrumente aller Klassen zusammen, die für die Militair-Musik unentbehrlich erscheinen, so sind dies lauter solche Instrumente, die auch der Kammer-, Orchester- und Opern-Musik angehören, während wir grundsätzlich alle diejenigen Abarten von Instrumenten von der Aufnahme in das Militair-Orchester ausschließen, welche auch die anderen Orchester-Musiken nicht adoptiren. Denn wir glauben es wahrlich als eine der schönsten Segnungen der Militair-Musik-Pflege bezeichnen zu dürfen, daß sie gleichsam ein Volks-Instrumental-Lehr-Institut bildet, aus dem sich alle anderen und höheren Zweige der Instrumental-Musik rekrutiren können.

Diese hier aufgeführten Instrumente finden sich, wenn auch unter verschiedenartigen Benennungen und geringen Modificationen, in allen civilisirten Kriegsheeren wieder. So heißt das in Norddeutschland Cornetino genannte Instrument in Süddeutschland Ottavin, das Sopran-Cornet — Hoch-Flügelhorn, Alt-Cornet — Alt-Flügelhorn, Tenorhorn — Baß-Flügelhorn, Baritontuba — Euphonion, Baßtuba — Bombardon oder Helikon, Contrafagott — Harmoniebaß oder Tritonikon, das Waldhorn kurz Horn; die dort nach

der Größe als kleine, mittlere und große unterschiedenen Clarinetten werden hier nach der Stimmung benannt, und wohl noch Anderes mehr. Die Sache bleibt dieselbe.

Aus allen diesen Instrumenten läßt sich nun recht wohl eine Normal-Besetzung für jede Art der Militair-Musik zusammenstellen, die allen, auch den höchstgestellten Ansprüchen an tonkünstlerische Leistungsfähigkeit genügt.

In dem nachfolgenden Instrumental-Tableau habe ich nun den, wie ich glaube, nach vielem Nachdenken und vielen Versuchen gelungenen Versuch gemacht, eine solche Normal-Besetzung aufzustellen.

Anm. In diesen Tabellen bedeutet: Pr. = Primo, Sec. = Secondo, T. = Terzo, Qu. = Quarto.

A. Signalhorn-Musik
für
Infanterie-Bataillone und -Regimenter.

Instrumente	per Bataillon	per Regiment	Stimmung	Umstimmung
Cornetino	1	3	Es	D
Sopran-Cornet	2 Pr. 1 Sec.	5 Pr. 4 Sec.	B	A
Alt-Cornet	1 Pr. 1 Sec.	3 Pr. 3 Sec.	Es	D
Tenorhorn	1 Pr. 1 Sec.	3 Pr. 3 Sec.	B	A
Baritontuba	1	3		
Baßtuba	1 Pr. 2 Sec.	3 Pr. 2 Sec.		
Zahl der Stimmen u. Mannschaften	12	36		

Bem. Die Cornets (Flügelhörner), Tenorhörner (Baß-Flügelhörner), Bariton- und Baßtuben (Euphonions, Bombardons und Helikons) lassen sich auch durch die in Frankreich, England und Spanien bei der Militair-Musik üblichen sogenannten Saxhörner vertreten.

B. Waldhorn-Musik
für
Jäger- und Pionier-Bataillone.

Instrumente	Hornisten	Signal-Hornisten Verstärkung des Musikcorps	Im Ganzen	Stimmung	Umstimmung
Cornetino	1	1	2	Es	D
Sopran-Cornet	1 Pr. 1 Sec.	2	4	B	A
Alt-Cornet	1 Pr. 1 Sec.	2	4	Es	D
Tenorhorn	1 Pr. 1 Sec.	2	4	B	A
Baritontuba	1 Pr. 1 Sec.		2	B	A
Baßtuba	1 Pr. 1 Sec.	2	4		
Waldhorn	1 Pr. 1 Sec. 1 T.	3	6	F	E Es D
Trompete	1 Pr. 1 Sec. 1 T.		3	F	E Es D
Zahl der Stimmen u. Mannschaften	17	12	29		

Bem. Für die Waldhorn-Musik ist mit Ausnahme des Cornetino und der Trompete bei allen Instrumenten die Kreisform des Waldhorns gedacht.

C. Trompeten-Musik
für
Cavallerie- und Artillerie-Regimenter.

Instrumente	Cavallerie	Artillerie			Stimmung	Umstimmung
		reitende	zu Fuß	per Regiment zu Fuß.		
Cornetino	2	1	1	3	Es	D
Sopran-Cornet	2 Pr. 2 Sec.	2	2	6	B	A
Alt-Cornet	1 Pr. 1 Sec.	2	1	3	Es	D
Tenorhorn	1 Pr. 1 Sec.	2	2	6	B	A
Baritontuba	2	1	1	3		
Baßtuba	2 Pr. 2 Sec.	2	2	6		
Trompete	3 Pr. 2 Sec. 2 T. 2 Qu.	4	4	12	Es	D
Zahl der Stimmen und Mannschaften	25	14	13	39		

Bem. Bei den Trompeten der Cavallerie und Artillerie muß die Ventilmaschine schnell und leicht abgenommen und zum Signaldienst ein einfacher Bogen dafür eingesetzt werden können.

D. Janitscharen-Musik
für
Infanterie-Regimenter.

Dieselbe enthält, außer dem Cornetino, auch die sämmtlichen zuvor genannten Blech-Blasinstrumente und setzt sich demnach folgendermaßen zusammen:

Sopran-Cornet 1 Pr. 1 Sec., Alt-Cornet 1 Pr. 1 Sec., Tenorhorn

1 Pr. 1 Sec., Baritontuba 1, Baßtuba 2 Pr. 2 Sec., Waldhorn 1 Pr. 1 Sec., Trompete 1 Pr. 1 Sec. 1 T. 1 Qu., Flöte und zwar kleine und große je 1 Pr. 1 Sec., Oboe 1 Pr. 1 Sec., Kleine Clarinette (As) 1, Mittel-Clarinette (Es) 1 Pr. 1 Sec., Große Clarinette (B) 4 Pr. 4 Sec., Fagott 3, Contrafagott 2, Tenor-Posaune 2, Baß-Posaune 2, Triangel oder Glocken 1, Militairtrommel 2, Becken 1 Paar, Große Trommel 1. In Summa also Stimmen und Musikmannschaften: 46.

Bem. Der Reichthum dieser Instrumentalmusik ermöglicht die getreue Wiedergabe — selbst mit Beibehaltung der Tonart — jeden Orchesterwerkes und macht der leider noch an vielen Orten herrschenden Monotonie, nicht weiter in der Modulation zu schreiten, als es die Es-Stimmung mit ihren nächst verwandten Tonarten zuläßt, ein Ende.

Uebrigens entspricht die Es-Stimmung am meisten dem militairischen Dienste.

Zweiter Theil.

Organisation der Musik-Mannschaften.

§ 1.

Zahl der Spielleute und Musiker.

Die gesammten Spielleute theilen sich in drei Klassen: Tambours und Hornisten, Trompeter, Hautboisten.

Wir werden nun zunächst jeder Truppengattung die ihr zugehörende Klasse von Spielleuten zuzuweisen haben.

Blicken wir zuerst auf die

Infanterie,

so wird ein Regiment (zu 3 Bataillons, 12 Compagnien = 3000 Mann) folgende Signal-Mannschaften nöthig haben: 1 Stabshornisten und per Bataillon 1 Tambourmajor, 8 Tambours, 12 Hornisten; also per Regiment 63 Mann.

Rechnen wir dazu die Regiments-Kapelle mit 1 Kapellmeister und 46 Hautboisten, so ergiebt dies im Ganzen pro Regiment die Gesammtzahl von 100 Mann.

Ebenso gehören zu einem Jäger- oder Pionier-Bataillon (800 Mann stark): 1 Stabshornist, 17 Hornisten und 12 Signalhornisten, in Summa also 30 Mann.

Wenden wir uns nun zur Cavallerie und Artillerie, so sind für jedes

Cavallerie-Regiment

zu 5 Schwadronen gerechnet, pro Schwadron 5 Trompeter erforderlich, per Regiment 1 Stabstrompeter und 25 Trompeter.

Endlich bei der

Artillerie

per Regiment a) für die reitende Abtheilung 1 Stabstrompeter und 16 Trompeter; b) für die Artillerie zu Fuß, zu drei Abtheilungen: 1 Stabstrompeter und 39 Trompeter, d. h. per Abtheilung 13 Mann, also im Ganzen 57 Mann.

§ 2.

Anforderungen in Bezug auf die Leistungsfähigkeiten der gesammten Spielleute und Musik-Mannschaften.

1. Der Tambourmajor

muß selbst ein ausgezeichneter Trommelschläger sein, da er die Tambours praktisch, ohne Noten, blos nach dem Gehör, in Ausführung der vorschriftsmäßigen Trommelstreiche zu unterrichten hat.

2. Der Stabshornist des Regiments

hat für die musikalische Ausbildung der Hornisten zu sorgen, indem er ihnen die Handhabung des Instrumentes und die Bildung der Naturtöne auf dem Signalhorne, sodann aber alle diejenigen Elementar-Kenntnisse beizubringen hat, welche zur

Ausführung, sowohl der Signale als größerer musikalischer Aufgaben, bei denen ein Theil der Mannschaften später die Tenor- und Baß-Stimmen zu übernehmen hat, nothwendig erscheinen.

Wenn auf der einen Seite die Geschicklichkeit im schnellen Notenlesen für die Märsche und sonstigen musikalischen Vorträge sehr wünschenswerth ist, so gewinnt sie andererseits eine noch viel weittragendere Bedeutung in strategischer Hinsicht, indem die Signale auf Befehl des Feldherrn beliebig verändert werden und sofort zur Verwerthung im Felddienste gelangen können*).

Mit dem Gewinn dieser Fertigkeit sind die Hornisten zu jeder höheren musikalischen Aufgabe, zu welcher sie der Stabshornist anzuleiten hat, vorbereitet.

Der Stabshornist hat ferner die Hornisten zur Handhabung aller derjenigen chromatischen Blech-Blasinstrumente anzuleiten, welche den verschiedenen Stimmen der Signalhornmusik zugewiesen sind. Denn erst durch die Benutzung der Ventil-Blech-Blasinstrumente wird die Leistungsfähigkeit der Signalhornmusik für den Marsch, den Choral und das Lied, ja sogar für noch höhere musikalische Aufgaben begründet.

Wenn der Stabshornist ein durchgebildeter Tonkünstler und geschickter Elementarlehrer ist, so lassen sich die Mannschaften recht wohl binnen Jahresfrist dahin bringen, eine gute Marschmusik nach Noten zu executiren.

Nach Ablauf seiner Militair-Dienstzeit wird aber gewiß jeder Hornist, der darüber hinaus capitulirt und bei der Musik bleiben will, die Reife zum Hautboisten oder Trompeter gewonnen haben.

---

*) Diese Fähigkeit, fließend vom Blatte zu spielen, ist den Cavallerie-Trompetern der Königlich Preußischen Armee ohne Ausnahme eigen.

Hieraus erhellt, von welcher Wichtigkeit die Pflege der Signalhornmusik sein muß, da sie recht eigentlich eine Vorschule und das sicherste Rekrutirungs-Mittel für das ganze Militair-Musikwesen einer Armee bildet.

Die Organisation der Signalhornmusik in der Königlich Preußischen Armee wurde von dem Verfasser dieser Denkschrift schon 1837 in's Leben gerufen.

Ihr haben wir es zu danken, daß im Jahre 1861 binnen 6 Monaten 32 Hornmusik-Chöre à 22 Mann und 10 Trompeter-Chöre à 16 Mann für die neuformirten Regimenter errichtet werden konnten.

Ist es nicht charakteristisch, daß, während man gegenwärtig in anderen großstaatischen Armeen wegen mangelnder Musik-Mannschaften bei der Cavallerie, der Artillerie, ja sogar bei den Jäger-Bataillonen die Musikcorps gänzlich aufzulösen gezwungen ist, in der Königlich Preußischen Armee die Militairmusik bei allen Truppentheilen in vollster Blüthe steht?

3. Der Regiments-Kapellmeister

muß nicht allein vorzügliche musikalische Bildung und Kenntnisse des gesammten Instrumental-Wesens besitzen, sondern auch in vielen militairischen Angelegenheiten erfahren sein.

Von ihm verlangt man die Kenntniß der im Exercier-Reglement vorgeschriebenen Tambourstreiche, Signale, Märsche der Trommeln im Ensemble mit den Querflöten, des Zapfenstreiches, der Cadenzen des Präsentir- und des Defilir-Marsches 2c., damit er im Stande ist, darüber zu wachen, daß sich nicht fehlerhafte Auffassungen der Notation einschleichen. Er ist die oberste musikalische Autorität im Regimente, der sich der Stabshornist, die Tambourmajors, sowie sämmtliche Signalmannschaften und Hautboisten zu fügen haben. Der Regiments-Kapellmeister hat deshalb auch seine Aufmerksamkeit auf die

musikalische Ausbildung der Hornisten zu richten, den Musikunterricht nach einem bestimmten Lehrplane zu ordnen und zu beaufsichtigen, beim Ankauf der Instrumente und Musikalien sein gewissenhaftes Urtheil abzugeben und endlich die Regiments-Kapelle in ihrer Leistungsfähigkeit zur möglichst höchsten Stufe tonkünstlerischer Tüchtigkeit zu geleiten.

Allerdings muß einem Manne, dem so vielseitige Thätigkeit zugemuthet, eine so große Verantwortlichkeit aufgebürdet wird, jedenfalls ein höherer Dienstgrad zugetheilt werden, als der eines Unterofficiers.

4. Die Hautboisten

müssen ohne Ausnahme praktisch durchgebildete Musiker sein und besonders das ihnen im Corps zugewiesene Instrument fertig zu spielen verstehen.

Außerdem muß man bei ihnen auch noch die Behandlung irgend eines Saiten-Instrumentes voraussetzen, indem dem Regiments-Kapellmeister heutzutage aller Orten auch die Pflege der Kammer-, Salon- und Tanz-Orchester-Musik obliegt.

Abgesehen von dem oft sehr ergiebigen Musikerwerb verleiht solche Pflege des Streich-Orchesters der Regiments-Kapelle ein höheres Ansehen in den Augen der Kunstkenner und übt vor Allem einen mächtigen Einfluß auf die Bildung des guten Geschmackes und Musiksinnes der Einwohnerschaft in den betreffenden Garnisonen aus.

5. Der Stabshornist für die Jäger- und Pionier-Waldhornmusik

hat — wie der Stabshornist bei der Infanterie — eine theoretische Durchbildung in der Tonkunst nachzuweisen. Ihm fällt auch die musikalische Ausbildung der Signalmannschaften anheim, wobei er sich der sehr wesentlichen Mithülfe seiner Hornisten bedienen mag.

6. Die Hornisten der Waldhornmusik

müssen das ihnen im Corps zugewiesene Blech-Blasinstrument ganz fertig zu spielen verstehen und im Primavista-Spiel ausgebildet sein, außerdem — wie wir schon bei den Hautboisten der Infanterie voraussetzten — auch Uebung in der Behandlung irgend eines Saiteninstrumentes haben, damit der Stabshornist im Stande ist, aus seinen 17 gelernten Musikern eine leidliche Streich-Instrumental-Musik zu organisiren.

An die Jäger- und Pionier-Musik, welche sich außer den Waldhörnern und Trompeten noch der Unterstützung von 17 Fachmusikern erfreut, müssen natürlich viel höhere tonkünstlerische Ansprüche gestellt werden können, als an die Signalhornmusik.

7. Der Stabstrompeter.

Wohl an keinen Militair-Musiker werden größere Ansprüche in Bezug auf die Doppeltüchtigkeit des Soldaten wie des Tonkünstlers gestellt, als an den Stabstrompeter des Regimentes. Er soll in allen Cavallerie-Dienstzweigen vollständig zu Hause sein und in der Wiedergabe der Signale zu Fuß wie zu Pferde das Vorzüglichste leisten.

Darf man wohl nun annehmen, daß er eine treffliche Ausbildung in der Tonkunst, sowohl als ausübender Spieler seines Instrumentes, wie auch als Arrangeur für das Ensemble seines Trompeter-Corps beim Eintritt in seine Stellung besitzen muß, so wird gleichwohl die andere Seite seiner Berufsthätigkeit, die des strengen und tüchtigen Soldaten, erst in mehrjähriger praktischer Dienststellung gewonnen werden können. Deshalb ist die Charge des Stabstrompeters immer aus den Reihen der Trompeter heranzubilden und zu ergänzen.

Von der hervorragendsten Bedeutung ist seine Thätigkeit im Felddienste. Er darf vor der Front des Regimentes seinen

Commandeur keinen Augenblick verlassen, muß, ihm zur Seite reitend, alle seine Commandos richtig auffassen, das betreffende Signal mit Blitzesschnelle erschallen und alsdann durch die, in die Schwadronen einrangirten Trompeter über das ganze Regiment verbreiten lassen.

Dem Tode kühn in's Auge schauend, darf er sich durch Nichts zerstreuen lassen, da der geringste Fehler, das kleinste Mißverständniß hier die unberechenbarsten Folgen zum Nachtheile des Ganzen herbeiführen würde.

So streng der Stabstrompeter als Soldat vor der Front des Regimentes erscheint, eben so milde hat er seinen Trompetern als Musikmeister gegenüber zu treten.

Die ausübende Tonkunst kann nur unter mildem Regimente gedeihen; nicht militairische Gewalt, sondern gründliche Belehrung vermag diejenige Liebe und Begeisterung für (Ensemble-) Musik zu erwecken, ohne welche die ausübenden Musiker immer nur den Stempel musikalischer Dressur tragen würden.

Dem Stabstrompeter der Artillerie zu Fuß stehen zur Organisation seiner Musik 39 Signalmannschaften zur Disposition, welche er so einzutheilen und in ihren Stimmen zu besetzen hat, daß jede Abtheilung des Regimentes mit ihren 13 Mann zugleich eine vollständige Trompetenmusik gewinnt. Es liegt auf der Hand, daß diese drei Abtheilungen in der Stimmenbesetzung genau übereinstimmen müssen, damit sie beim Zusammenschluß des Regimentes — ohne jede Vorbereitung — ein großes Ensemble zu formiren im Stande sind.

Demgemäß hat auch der Stabstrompeter seine Arrangements einzurichten und dafür zu sorgen, daß auch bei Trennung der Abtheilungen in verschiedene Garnisonen nach gleichen Prinzipien verfahren werde. Ihm wird es auch anheimfallen,

dem Regiments-Kommando für die Führung der 2. und 3. Abtheilung geeignete Trompeter in Vorschlag zu bringen.

8. Der Trompeter

bei der Kavallerie und Artillerie hat schon bei seinem Eintritt in's Regiment Proben musikalischer Tüchtigkeit auf irgend einem, der Trompetenmusik zugehörenden Instrumente, sowie im Primavistaspiel abzulegen.

Die Erlernung der Trompetensignale darf ihm daher selbst überlassen bleiben. Er wird dazu außer einigen Winken des Stabstrompeters keiner weiteren Instruktion, als der Vorlage der Notation des Exerzier-Reglements bedürfen.

Auch für den Trompeter erscheint die Ausübung irgend eines Streich- oder Holz-Blasinstrumentes sehr wünschenswerth, damit neben der Blechmusik auch noch ein Orchester mit Saiteninstrumenten zur Ausführung von Salon- und Tanzmusiken hergestellt werden kann, welches dem Offiziercorps, wie den Bewohnern des betreffenden Garnisonortes Genuß, den Trompetern aber einen oft recht bedeutenden Privaterwerb gewähren wird.

Bei den Kavallerie- und Artillerieregimentern können, außer den erforderlichen Signalmannschaften, besondere Musikcorps nicht beritten gemacht werden, deshalb müssen die Signaltrompeter also gleichfalls den Soldaten und Musiker in einer Person vereinigen. Da nun die soldatische Ausbildung — das Fußexerciren, der Wachtdienst, die Instruktionsstunden, sodann die Erlernung des Reitens, Fechtens, Schießens — geraume Zeit erfordert und nur im praktischen Dienste beim Regimente gewonnen werden kann, bleibt für einen gründlichen Musikunterricht bei den Signaltrompetern — wie er bei der Infanterie möglich wurde — durchaus keine Zeit übrig, zumal die Kavalleriemusik im Besitze viel reicherer Instrumentalmittel

ist, als eine Signalhornmusik und deshalb auf einer weit höheren Kunststufe steht.

Mithin ist es unerläßlich, bei Organisation dieser Musikgattung praktisch geschulte Musiker anzuwerben, und da, wo solche mangeln, selbst kleine Opfer an Funktionszulagen nicht zu scheuen.

§ 3.

Die Centralisation der Armee-Musik

hat der Verfasser seit langen Jahren erstrebt und durch endliche Herstellung der, dieser Denkschrift beigegebenen obigen Instrumentaltableaus gewonnen — natürlich unter der Voraussetzung, daß von der darin vorgeschriebenen Stimmenbesetzung bei allen Truppentheilen der Armee eben so wenig als von den anderen kriegsministeriellen Bestimmungen abgewichen werden darf.

Die Aufgabe, solche Centralisation der Armeemusik nach allen Richtungen hin durchzuführen, zu leiten und zu überwachen, würde aber einem tonkünstlerischen Oberhaupte von umfassendster Fachkenntniß, einem vom Kriegsministerium ressortirenden Armee-Kapellmeister zugetheilt werden müssen, denn gleichwie durch Vorlage der Notation im Exercierreglement das Signalwesen centralisirt ist, kann dies auch mit der gesammten Armeemusik geschehen, wenn alle Märsche, Choräle, Hymnen ꝛc. nach Vorschrift des Instrumentaltableaus instrumentirt und in der dort vorgezeichneten Stimmenbesetzung in einer und derselben Partitur von der Centralstelle aus sämmtlichen Truppenkommandos auf dem Wege mechanischer Vervielfältigung zugänglich gemacht werden.

So wird es nicht allein jedem einzelnen Musikcorps ermöglicht, ein Tonstück nach Vorschrift mustergültig zu spielen, sondern es können auch mehrere, ja viele Musikcorps der ver-

schiedensten Musikgattungen, zu kleineren, größeren, ja riesenmäßig verstärkten Ensembles vereinigt, ohne jegliche Vorbereitung dasselbe Musikstück gemeinsam exekutiren*).

Da vom Kriegsministerium aus nicht allein alle Bestimmungen über die Etatsverhältnisse, die Pensionsansprüche für die verschiedenen Chargen der Spielleute und Musiker in der Armee, sondern auch die Vorschriften über die Herausgabe der Signale, der Armeemärsche, sowie aller anderen für die Armeemusik zu bestimmenden Tonstücke ergehen, so wird es zur unerläßlichen Bedingung werden, das Gesammtfeld des Armee-Musikwesens einer Abtheilung im Kriegsministerium zu überweisen, von welcher unter dem Beisitze des Armee-Kapellmeisters alle hierher gehörigen Angelegenheiten, sowie ganz besonders die Anstellung der militairmusikalischen Corpsführer — wohl das wichtigste Element der Militairmusik — überwacht werden muß.

Gleichwie dem Gemeinen, welcher über seine Dienstzeit hinaus im Heere verbleiben will, ein Avancement zum Gefreiten, Unteroffizier, Feldwebel oder Wachtmeister, ja sogar, wenn er die Kenntnisse besitzt, noch ein höherer Grad, z. B. der eines Zahlmeisters in Aussicht gestellt ist, so müßte man in gleicher Weise ein entsprechendes Avancement für die Musikmannschaften nämlich vom Tambour oder Hornisten als G e m e i n e r, zum musikalischen Hornisten als G e f r e i t e r, von diesem zum Hautboisten oder Trompeter als U n t e r o f f i z i e r, von diesem zum Stabshornisten, Stabshautboisten oder Stabstrompeter als F e l d w e b e l oder W a c h t m e i s t e r, endlich von letzterem Grade

---

*) Aufgaben dieser Art im Musikwesen bieten in der Königlich Preuß. Armee keine Schwierigkeiten, und es haben — Dank solcher Centralisation — in derselben schon oft Ensemble-Musik-Aufführungen von mehr denn 1000 Musikern stattgefunden.

zum Regiments-Kapellmeister mit dem Range eines Regiments-Zahlmeisters stattfinden.

Wenn somit angenommen wird, daß die Musikdirigenten-Aspiranten nur aus den Hautboisten oder Trompetern hervorgehen dürfen, so wird es als eine besondere Belohnung für treu geleistete Militairdienste angesehen werden, wenn das Kriegsministerium die bravsten, tüchtigsten, in jeder militairischen Tugend bewährten Musikmannschaften Behufs höherer Ausbildung in der Tonkunst einem Konservatorium überweist, von wo aus sie alsdann — unter gleichzeitigem Dienstavancement — wieder in die Armee zurücktreten.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Dies wären die Grundzüge, nach welchen eine schulgerecht gebildete Armeemusik organisirt werden muß.

Sollten dieselben allgemein Wurzeln schlagen, sollte für die Militairmysik, (welche als ein eigener, selbstständiger Instrumentalzweig der Tonkunst in allen gebildeten Kriegsheeren anerkannt wird) namentlich durch allgemeine Einführung meiner Instrumentaltableaus, eine ebenso unerschütterliche Basis gewonnen werden, als selbige der Kammer-Orchestermusik bereits eigen ist, — deren Instrumentalmittel allgemein anerkannt und für die ganze Musikwelt als sanktionirt gelten — so wäre dies wahrlich der höchste Lohn für mein vierzigjähriges treues und begeistertes Wirken auf diesem Felde der Tonkunst.

Berlin, den 6. November 1868.

W. Wieprecht,
Direktor der gesammten Musik des Gardecorps 2c.

Anhang.

Bericht Wieprecht's

über den Sieg der Musik der preußischen Garde bei dem internationalen Wettkampf der europäischen Militärmusik auf der Pariser Weltausstellung.

Am Sonntag, den 21. Juli 1867, war der internationale Wettkampf im Industriepalast. Schon früh um 10 Uhr machte sich vor der Kaserne, in welcher wir lagen, ein Wogen und Drängen des schaulustigen Publikums bemerkbar; die Pariser wollten die fremden Musikcorps in ihrer parademäßigen Uniform nach dem Bestimmungsorte ausrücken sehen. Der Saal des Wettkampfes bildete ein längliches Viereck, in dessen Mitte dekorirte Bänke für die sämmtlichen Musikcorps aufgestellt waren. Diese Plätze waren umschlossen von einem duftenden Blumenflor der schönsten Gewächse, hinter welchen sich eine terrassenartige, breite Passage befand. Von dieser Passage aus breiteten sich die Logen der Zuhörer terrassenartig bis an die beiden Enden des mit entsprechenden Emblemen und Wappen geschmückten Saales. An einem Ende desselben befanden sich die kaiserlichen Hoflogen, an welche sich von beiden Seiten die Logen der höchsten Staatsbeamten und Gesandtschaften anschlossen. Vor diesen Logen befand sich ein großer Tisch für die Jury, mit den erforderlichen Schreibmaterialien versehen.

In kurzer Distanz, unmittelbar vor der Jury, war die Orchester-tribüne in angemessener Höhe aufgebaut. Am andern Ende des Saales befand sich ein großes logenartiges Plateau als Versammlungsort der gesammten Musikcorps. Die letztern ordneten sich hier nach vorhergegangener Losung zum Abmarsch auf die für sie bestimmten Bänke. Nr. 1. Das Badenser Musikcorps, unter Leitung seines Kapellmeisters Burg (54 Musiker). Nr. 2. Erstes Regiment vom spanischen Geniecorps, unter Führung seines Kapellmeisters Moimo (64 Musiker). Nr. 3. Musikcorps der preußischen Garde, unter Führung ihrer Musikmeister Meinberg und Saro und deren Chef Wieprecht (85 Musiker). Wir hatten an Holzblasinstrumenten 4 Flöten, 4 Oboen, 6 Fagotts, 4 Kontrafagotts, 1 kleines Fagott, 4 Mittelfagotts, 16 große Klarinetten. Wir verfügten an Blechblasinstrumenten über 4 Sopran-Cornetts, 4 Alt-Cornetts, 4 Waldhörner, 4 Tenorhörner, 2 Bariton-Tuben, 6 Baß-Tuben, 8 Trompeten, 8 Zug-Posaunen. An Schlag-Instrumenten hatten wir 2 kleine Trommeln, 1 große Trommel, 2 Paar Becken, 1 Glockenspiel nebst Triangel, in Summa 85 Instrumente. Nr. 4. Das österreichische Regiment Herzog von Würtemberg Nr. 73 unter dem Kapellmeister Zimmermann (76 Musiker). No. 5. Das belgische Grenadierregiment, unter dem Kapellmeister C. Benner (59 Musiker). Nr. 6. Das baierische erste Infanterieregiment unter seinem Kapellmeister Siebenkaes (51 Musiker). Nr. 7. Holländische Grenadier- und Chasseurregimenter, unter dem K.-M. Duntler (56 Musiker). No. 8. Die russische Chevalier-Garde unter Führung des Corps-Kapellmeisters Doerfelt (71 Mann). Nr. 9. Französische Garde, à guide de la garde Imperiale, Chef Cressonois (62 Musiker). Nr. 10. Garde de Paris, Chef Paulus (56 Musiker). Die Corps nahmen ihren Marsch vom Plateau herab in das Parterre des Saales in der

genannten Reihenfolge, in welcher Ordnung sie auf den bestimmten Plätzen sich niederließen. Die Badenser bestiegen zunächst die Musiktribüne und begannen mit dem Adagio der Oberon-Ouvertüre. Die Musiker, trotzdem sie alle ihre Instrumente angesetzt hatten, wurden indeß vom Publikum nicht gehört. 40000 Zuhörer blickten mit gespannter Aufmerksamkeit nach den Musikern, deren technische Gestikulationen sie zwar bemerkten, deren Töne sie aber nicht vernehmen konnten. Ein allgemeines Murren erfolgte, ein tumultuarischer Lärm, klopfend und schreiend: „Wir hören keine Musik! die Musik in die Mitte des Saales!" Der letztere Wunsch war indeß vorläufig unausführbar. Die Musiker schlossen mit dem Adagio der Ouvertüre ab und spielten statt derselben das Finale aus der Loreley von Mendelssohn, welches mehr auf einer Ensemblewirkung ruhte, als das Adagio der Oberon-Ouvertüre, unter fortdauerndem Lärmen und Pochen bis zu Ende. Hieran schloß sich der Vortrag der Oberon-Ouvertüre, welche aber unter dem ununterbrochenen Lärmen des Publikums ganz spurlos vorüberging. Dem aufmerksamen Hörer konnte indeß nicht unbemerkt bleiben, daß dieses Musikcorps sehr tüchtige musikalisch gebildete Kräfte besitze, die unter günstigeren Verhältnissen sicherlich ihre wohlverdiente Anerkennung gefunden haben würden. Unter solchen mißlichen Umständen betraten die Spanier die Musiktribüne und begannen eine Phantasie über spanische Nationallieder, woran sich die Konkurrenzaufgabe anschloß. Auch diese Musik verschwand spurlos unter fortdauernder Unruhe und lauter Unzufriedenheit des Publikums. Mir war nicht entgangen, daß die Musikcorps den Zweck ihrer Aufgabe ganz irrthümlich aufgefaßt hatten und in der Meinung, hier ein großes Militairkonzert ausführen zu sollen, das Ziel, vor einer Jury zu spielen, durchaus verwechselten. Statt Front zu nehmen zur Jury,

nahmen sie diese zum Publikum. Die Länge des Saales bereitete hierdurch nicht allein einen Widerhall, sondern ein komplettes Echo von mindestens der Mensur um eine ganze Viertelnote des Taktes. Wir nahmen deshalb bei unserer Aufstellung Front zur Jury, ich allein als Dirigent nahm Front zum Publikum; der Klang unserer Instrumente gewann hierdurch eine ganz kurze Distanz. War doch der Zweck dieses ganzen Concurses die Prüfung der Militairmusik und nicht der eines Militairkonzertes vor einem 40000 köpfigen Publikum, wozu mindestens tausend Musiker gehörten, um dem letztern Zwecke zu entsprechen. Wir begannen mit meiner Prophetenphantasie, die genau auf die Klangwirkung einer Militairmusik berechnet ist. Schon durch eine andere Aufstellung zogen wir die Aufmerksamkeit des Publikums auf uns und es trat eine allmähliche Ruhe unter dem letztern ein. Noch günstiger gestaltete sich der Moment für uns in dem starken Unisono aller Instrumente, womit meine Phantasie beginnt, welche sich schon im 7. Takte in eine im rechten fortissimo erklingende Harmonie verläuft. Hier ergriff das Publikum von allen Seiten ein zusammenhängender musikalischer Effekt und von allen Seiten erschallten die Worte: „Silence, silence, quelle belle musique“! (Still, still, welch' eine schöne Musik!) Es trat eine große Ruhe ein, unter welcher jede, ja die feinste Nüance der Spieler zu Gehör gebracht werden konnte. Vor dem Schlußsatze der Phantasie wurde mein Solo-Cornetist für die Ausführung seiner vorgeschriebenen Cadenz durch einen nicht enden wollenden Applaus belohnt, und ich befürchtete fast, daß die gewünschte Ruhe nicht wieder eintreten und unsere Musik um den schönsten Lorbeer gebracht werden könnte. Indeß merkte doch das Publikum wohl aus meinen Verneigungen, daß das Musikstück noch nicht geendet habe; man wurde ruhiger, sodaß wir die Phantasie bei

ganz außerordentlicher Stille im Saal glücklich zu Ende führen konnten. Jetzt ging es zur Hauptaufgabe des Conkurses, nämlich zur Ausführung der Oberon-Ouvertüre. Die musikalische Intelligenz unserer Hautboisten hatte von selbst verstanden, daß in diesem ungeheuren Raume durch die vorgeschriebenen Pianostellen des Adagios nichts erreicht werden könne; auf meinen Wink wurden hier nächstdem die Pianos, welche ich mit gedämpften Instrumenten zu exekutiren vorbereitet hatte, sistirt. Das Allegro der Ouvertüre wurde sehr feurig und in sehr lebhaftem Tempo vorgetragen. Ein nicht enden wollender Beifall von allen Seiten, den selbst die Herren der Jury durch Erhebung von ihren Plätzen kundgaben, begleitete diesen unsern Vortrag bei seinem Schlusse. Froh und wohlgemuth traten wir von der Tribüne an unsere alten Plätze und nun folgten die Oesterreicher, deren kolossale Baßinstrumente, die ungeheuren Bombardons, Helikons u. s. w. uns einen gewaltigen Schreck einjagten, um so mehr, als eine vorherrschende Zuneigung die Oesterreicher begünstigte. Sie nahmen, wohl fühlend die fehlerhafte Aufstellung der Spanier u. s. w., dieselbe Position, wie wir sie in veränderter Weise genommen hatten; sie begannen mit der Rossini'schen Tell-Ouvertüre. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß Intonation und Ensemble den tonkünstlerischen Anforderungen genügten, so war dies doch nicht in Hinsicht auf die musikalische Auffassung der Fall. Das schöne Solo des englischen Horns im Andante pastorale wurde auf einem Flügelhorn exekutirt. Die österreichische Musik führt weder Hautboen noch Fagott und war mithin auf diesen musikalischen Mißgriff hingewiesen. Die Verbindung beider Soli des englischen Horns mit der Flöte war, da das erstere nothgedrungen auf einem Flügelhorn exekutirt werden mußte, eine nicht passende, wenigstens in Paris, wo der Komponist lebt und seine Gegen-

wart im Conzerte angenommen werden durfte. Ebenso stand auch der Klang der Instrumente nicht im Vergleich mit ihren unnatürlichen Kolossen. Das Ganze hatte eine etwas gedämpfte und bis zum Extrem kurz abgerissene Klangwirkung. In der Ausführung von Tänzen und Defilirmärschen, Potpourri's u. s. w. haben die Oesterreicher eine Meisterschaft erreicht, wie wohl keines der anderen anwesenden Musikcorps. Was darüber hinausgeht, namentlich klassische Musik, wird, gleichwie die Tanzmusik, in allen Situationen auf das kürzeste Stackato basirt. Im Uebrigen ist ihre Militairmusik charakteristisch und ihrem Zweck entsprechend. Auch die Oesterreicher wurden mit vielem Beifall Seitens des Publikums beglückt. Jetzt traten die Belgier hervor, — wunderbarer Weise, wie die Baiern und Holländer mit großen Streichkontrabässen und Kesselpauken ausgerüstet. Sie begannen mit einer Phantasie über Themata der Oper „Tell“, deren Schlußsatz das Allegro der Tell-Ouvertüre bildete. Das Publikum hatte also das Vergnügen, die Tell-, sowie die Oberon-Ouvertüre zweimal hintereinander zu genießen. Die belgische Militairmusik, welche ich vor 25 Jahren kennen gelernt und deren Konkurrenz mir am gefährlichsten erschien, ging hier sonderbarer Weise bedeutungslos vorüber, obwohl mir bekannt, daß ihre Hautboisten insgesammt durchgebildete Musiker sind; es fehlte derselben der militairische Charakter, den sie ganz aus den Augen verlor, was durch die Verwendung von Streichinstrumenten und Kesselpauken seine Begründung findet. Die Baiern schlossen sich hieran mit einer Phantasie über Heimathslüfte, die das Längenmaß sehr überschritt, so daß sich im Publikum gleich wieder die erforderliche Ruhe verlor. Die Oberon-Ouvertüre wurde nicht mit der Delikatesse und dem poetischen Ergusse vorgetragen, wie es das Werk erfordert. Die Holländer folgten jetzt mit dem Vortrage

einer Phantasie über Themata aus Gounod's Faust. Die Aufmerksamkeit des Publikums für den Gegenstand hatte sich hier schon dermaßen abgeschwächt, daß deren Leistungsfähigkeit nicht diejenige Anerkennung fand, die sie wohl verdiente; überhaupt waren die Tonstücke nach freier Wahl im Zeitmaaße alle zu lang gehalten. Jetzt traten die Russen hervor. Ihr Aeußeres, was Bekleidung und Dekorirung mit ihren geharnischten Helmen anbelangt, machte eine imposante Wirkung und frischte das Interesse des Publikums einigermaßen wieder auf. Sie spielten nach freier Wahl eine Phantasie: „Lebens-Ouvertüre für den Kaiser" von Glinka. Diese Ouvertüre hatte mehr die Form einer Phantasie über russische Nationallieder. Sie wurden in echt nationaler Weise wundervoll vorgetragen. Die Gesammtwirkung dieser Musik war militairisch charakteristisch, obgleich der Vortrag ihrer Musikpiecen mehr Wärme hätte ausdrücken können. Namentlich darf dies von der Oberon-Ouvertüre gesagt werden, welche auch in einem überaus langsamen Tempo exekutirt wurde. Die Leistungsfähigkeit dieses Musikcorps überraschte in der That um so mehr, als die allgemeine Meinung herrschte, daß die Russen in der Instrumental-Tonkunst noch nicht soweit vorgeschritten seien, als andere Nationen. Endlich erschien der Moment, wo die Erfindungen des Instrumentenmachers Sax bei diesem Konkurse ihre Sanktion vor der ganzen Welt erhalten sollten. Es traten als Repräsentanten dieser Erfindungen die beiden Corps: „Guide de la garde Imperiale": und „Garde de Paris" auf. Das erste Corps spielte eine geistreich komponirte Phantasie über den „Carneval von Venedig" von Charles Collin. Diese Phantasie enthielt höchst interessante Instrumentaleffekte, die mit einer außerordentlichen Virtuosität exekutirt wurden. Das Ganze war in einem höchst humoristischen Style gehalten, so daß man dies Musikstück sehr gut als —

Phantasie-Burleske bezeichnen könnte. Der Charakter der Militairmusik aber lag dieser Musik sehr fern, so daß man behaupten möchte, die Militairmusik sei hier schon vollständig im Virtuosenthum aufgegangen. Dergleichen gehört mehr in einen Salon, als vor die Front eines Regimentes. Das zweite Musikcorps trug ebenfalls nach freier Wahl Chor und Marsch und die Einleitung aus der Oper Lohengrin vor. Chor und Marsch machten eine schöne Wirkung. Die Einleitung, die der Komponist mit lauter Sordinen im Orchester vorgeschrieben hat, und welche von den Saxophons (Blechklarinetten) so zu sagen gesäuselt wurde, war auch wohl nicht geeignet, eine Militairmusik zu veranschaulichen. Wenn auch die außerordentliche Virtuosität und Präcision, mit der diese Tonstücke vorgetragen wurden, nicht zu verkennen ist, so fordert eine Musik, die des Kriegers Muth für Kampf und Sieg anfeuern soll, solche Mittel nicht. Es war wohl sehr natürlich, daß nach einer 5stündigen Aufführung, in der man zehnmal gezwungen war, die Oberon-Ouvertüre mit anzuhören, eine Abspannung der Zuhörer sich geltend machte. Es ist dies eben der Grund oder die verfehlte Richtung, welcher die französische Militairmusik seit 25 Jahren huldigt, daß die Leistungsfähigkeit ihrer eigenen Landsmannschaften nicht mehr so zu enthusiasmiren vermochte, als es den Preußen und Oesterreichern geglückt war. Ueberhaupt ist es in den letzten drei Decennien zur Maxime geworden, von Industriellen die Werkzeuge der Militairmusik zu dem Vortheil der letztern ausbeuten zu lassen. Die Orchester-Kammermusik besitzt in ihrer Harmonie der Flöten, Hautboen, der Fagotts, der Klarinetten, Waldhörner und der Posaunen, diese so vortrefflich sich für die Militairmusik eignenden Werkzeuge, die mit Hinzuziehung der modernen chromatischen Blechinstrumente, z. B. der Kornetts in Sopran und Alt, der Tenorhörner, der Bariton-

und Baßtuben, endlich mit Zunahme der üblichen Schlagwerkzeuge ein so unendlich reiches und schönes Material für die Militairmusik bilden, daß es all dergleichen Erfindungen, die doch nur alle Abarten jener sind, nicht bedarf, um eine charakteristische und kräftig klingende Militairmusik herzustellen. Das letzte Musikcorps verließ um 6½ Uhr die Musiktribüne. Alles, Publikum und Musiker, harrten in gespannter Erwartung der Entscheidung. In diesem Moment trat der kgl. pr. Konsul, Herr Bamberger, Mitglied der Jury, freudig erregt zum preußischen Musikcorps heran, uns verkündend, daß wir nach dem Ausspruch der Jury den ersten großen Preis errungen hätten. Gleichzeitig trat auch der Sekretair des Konkurs-Komitee's, Herr Jonas, an mich mit der Aufforderung heran, mit ihm zum General Mellenet zu gehen. Wir mußten unsern Gang über die Musiktribüne nehmen, um zur Jury zu gelangen. Als wir Beide daselbst anlangten, waren sämmtliche Mitglieder der Jury verschwunden; sie hatten sich in ein anstoßendes Kabinet zu einer zweiten Berathung zurückgezogen. Herr Jonas war über dieses Verschwinden der Jury erstaunt und bat mich, einen Moment zu warten und den Platz nicht zu verlassen, damit er mich wiederfinden könne. Ich folgte seiner Aufforderung, doch leider umsonst. Nach einer guten halben Stunde, in welcher das Publikum schon des langen Harrens auf Verkündigung des Resultates ungeduldig geworden war, erschienen in der Mitte des Saales auf einem Balkon die Mitglieder des Komitees und General Mellenet meldete Folgendes: Die Jury habe sich aus gewissen Gründen veranlaßt gefühlt, vom alten Programm dahin abzuweichen, daß aus dem einen großen Preise, zu welchem 2000 Francs zugelegt wurden, 3 große Preise à 2500 Francs, ein zweiter Preis aus jenen zugelegten 2000 Francs, endlich noch ein dritter Preis per 1000 Francs

bestimmt worden sei. Er bezeichne die ersten 3 großen Preise nach alphabetischer Ordnung, um keinem der Gewinner den Vorzug zu geben. 1. pour les Autrichiens; 2. pour les Français; 3. pour les Prussiens; für die Russen den Preis der Zulage per 2000 Francs; für die Holländer den Preis per 1000 Francs. So endete dieser denkwürdige Konkurs, aus welchem die Preußen allein als Sieger hervorgehen mußten. Am 30. (Dienstag) fand eine Marschaufführung vor Sr. Majestät dem Kaiser und der ganzen Suite in dem Tuileriengarten, Abends 5 Uhr, statt. Nach Beendigung derselben mußten die gesammten Musikcorps ein geschlossenes Carré bilden. Seine Majestät nebst Suite vertheilten hierbei eigenhändig Orden an die kommandirten fremden Offiziere, sowie an sämmtliche anwesenden Regiments-Kapellmeister. Hier hatte ich die Ehre, das Ritterkreuz der Ehrenlegion aus der Hand des Kaisers unter der schmeichelhaftesten Anerkennung meiner Verdienste im Gebiete der Militairmusik zu empfangen. Die Corps und alle Anwesenden brachten dem Kaiser ein dreimaliges donnerndes Hurrah. Das Carré trat wieder in Linie und die Musikcorps begannen ihren Abmarsch. Mich beglückte an diesem Abend eine Einladung zur kaiserlichen Tafel, bei welcher Gelegenheit der Kaiser sich mit mir lange über das Wesen der Militairmusik unterhielt, viele Fragen an mich richtete und das Bedauern ausdrückte, daß er alles das, was ich ihm über diesen Gegenstand vorgetragen, nicht als Schriftstück besitze. Beim Abschiede gab ich das Versprechen, über die militairmusikalische Organisation eines Kriegsheeres eine Denkschrift zu verfassen. (Diese Denkschrift ist unsern Lesern ja jetzt bekannt.)

Druck von Gebr. Unger in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

In demselben Verlage erschien:

Partiturstudium.

Modulation der klassischen Meister

an zahlreichen Beispielen von

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner u. A.

erläutert von

Ludwig Bußler.

Preis: Eleg. broch. 8 Mark; geb. in Orig. engl. Leinen 9,50 Mark.

Der Herr Verfasser sagt in dem Vorworte zu dem Werke:

Das Partiturstudium schließt sich unmittelbar an die Compositionslehre an; nicht aber an jeden einzelnen Cursus derselben, sondern an ihre Gesammtheit. Die Nothwendigkeit dieser Stellung ergiebt sich schon daraus, daß die großen Tonkünstler, um deren Werke es sich hier handelt, ihre Aufgaben im Vollbesitz ihrer Kunstmittel, nicht innerhalb der Schule, gelöst haben.

Doch ist das Partiturstudium auch solchen zugänglich und ersprießlich, die von der Compositionslehre nur theoretisch Kenntniß genommen, nicht Composition als Fachstudium getrieben haben. Denn auch diese verlangen nach tieferem Eindringen in das Schaffen der Meister, wenn sie auch nicht geneigt oder berufen sind, ihnen thätig nachzueifern.

Im Partiturstudium sind die großen Tonkünstler selbst unsere Lehrer; es ist daher nicht an geschlossene Curse gebunden, sondern begleitet den Componisten und jeden musikalisch Gebildeten durch das ganze Leben; es bietet nicht nur erkenntnißfördernde Arbeit, sondern auch Genuß der Kunst in ihren höchsten Erzeugnissen, sowohl denen, welche ihre Schöpfungskraft an den edelsten Vorbildern erheben, als auch denen, welche sich die geliebten Meisterwerke immer inniger aneignen möchten; es dient also gleicherweise der schaffenden wie der empfangenden Phantasie.

Was **zu** den Meistern führt, ist in der Kunstbildung das Beste, was von ihnen ablenkt, es mag in noch so schillernden Farben prangen, das Schlechteste. Darauf beruht die gerechte Hochschätzung solcher Compositionen, die, wenn auch kein berufenes Talent, doch verständnißvolles Studium der Klassiker bezeugen.

Die Modulation bildet denjenigen Theil der harmonischen Kunst, der seit Grundlegung des modernen Tonsystems die vielseitigste Ausbildung erfahren hat und von den Tonkünstlern der Gegenwart mit größter Vorliebe behandelt wird.

Das vorliegende Werk, welches die Modulation an der reinen und unerschöpflichen Quelle der Meisterwerke betrachtet, ist so eingerichtet, daß es zu jeder Modulationsweise und Modulationsform in allen oder den wichtigsten Verwandtschaftsgraden Beispiele bietet und dieselben kurz erklärt.

Um die Uebersicht und das Nachschlagen sowie den Gebrauch beim Unterricht zu erleichtern, ist die allgemein gebräuchliche und bewährte harmonische Klassification und die Verwandtschaft des Quinten- und Quartenzirkels zu Grunde gelegt.

Daß die auf dem Titel genannten Meister und unter diesen wieder Beethoven vorzugsweise berücksichtigt wurden, erklärt und begründet sich aus dem Kunstleben unserer Zeit von selbst.

Durch die Fülle der Beispiele aus den vollendetsten Tondichtungen, durch Anknüpfung an das Allen Geläufige und durch möglichste Ausschließung abstrakt theoretischer Darstellung hofft und glaubt der Verfasser einem Bedürfniß der Zeit entgegenzukommen und Anregung zu einem Studium zu geben, welches nächst dem eigenen künstlerischen Schaffen den höchsten Genuß gewährt.

Druck von Gebr. Unger in Berlin, Schönebergerstr. 17a.





